anxaf
87-B
9766

LA PHOTOGRAPHIE EST ELLE UN ART?

PAR R. DE LA SIZERANNE

Hachette & Cie

LA PHOTOGRAPHIE

EST-ELLE UN ART?

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/laphotographiees00lasi

Heliog. Dujardin

R. DE LA SIZERANNE

LA PHOTOGRAPHIE

EST-ELLE UN ART ?

R. Demachy. — Figure tragique

R. DE LA SIZERANNE

○ ○ ○

LA PHOTOGRAPHIE

EST-ELLE UN ART ?

Hachette & Cie

1899

CET OUVRAGE EST ILLUSTRÉ

De 40 gravures d'après les compositions de MM. Alexandre, Walter Barnett, F. Boissonnas, L. Bovier, M. Brémard, M. Bucquet, D. de Clercq, Craig Annan, R. Demachy, John H. Gear, K. Greger, Henneberg, Horsley Hinton, R. Lebègue, C. Puyo, C. Reid, H. Watzek.

Les 7 planches en taille douce ont été gravées par MM. Craig Annan et Dujardin. Le tirage a été fait par M. Wittmann.

Les clichés typographiques ont été exécutés par MM. Angerer et Golsch, Bertin et Cie, Ducourtioux et Huillard, Fillon, Malvaux et Cie, Mauge, Reymond. Le texte et les gravures ont été imprimés par M. Draeger.

R. DEMACHY. — RÊVERIE.

AVANT-PROPOS

R. LEBÈGUE. — L'ADIEU.
Gravure de Bertin et Cie.

Quelque chose change ou va changer dans l'esthétique du noir et du blanc. Un mouvement nouveau entraîne les photographes hors et à rebours des voies où ils avaient accoutumé de cheminer jusqu'ici. Ce mouvement est international. Tant à Vienne qu'à Bruxelles et à Londres qu'à Paris, aussi bien sur les terrasses de Taormine en Sicile qu'en Nouvelle-Zélande sur la côte d'or de Coromandel, partout où il y a des photographes, ils semblent agités d'inquiétudes que leurs devanciers n'avaient pas connues. Ils flânent plus volontiers en plein air, par les bois, les plaines et les grèves, même dans les lieux sans monuments et à des heures sans soleil. Que cherchent-ils ? Si un vieux professionnel de la chambre noire les suit et les observe, il s'étonne et se scandalise. Il les voit s'arrêter devant un espace vide de « site », un néant. Là, il aperçoit avec horreur que ces jeunes confrères se placent à contre-jour, en face du soleil. Il ne mettent

pas rigoureusement au point. Chose incroyable, il arrive qu'ils ne se servent pas toujours du système de lentilles qu'on nomme l'*objectif!*

Les hommes qui travaillent ainsi sont-ils des photographes? Ils n'ont point le ton sévère et impératif de l'ancien opérateur qui glaça, du mot de Gorgone,

WALTER BARNETT. — PORTRAIT.

tant de générations d'enfants au brassard frangé ou de jeunes mariés aux mains prises dans des gants trop étroits : « Ne bougeons plus! » Non, ils aiment tout ce qui bouge : le nuage et la feuille, et l'eau, et le regard, et le sourire... Ils ne parlent plus par C^{12} H^{6} O^{4}, mais par versets de poètes ou d'esthéticiens. Ils citent moins Herschel que Stendhal et moins Janssen que Fromentin. Ils ne fuient pas les artistes. Ils causent volontiers avec eux, et non plus en péda-

C. PUYO. — LA POINTE DE PENMARC'H.
Gravure de Malvaux et Cie.

gogues, l'index en l'air, avec la prétention de leur enseigner les vraies attitudes de l'homme en marche ou du cheval au trot, mais, au contraire, en disciples, avec le désir de profiter de l'expérience des maîtres et d'écarter de la réalité tout ce qui n'est pas conforme à leur idéal... Enfin, ils travaillent au jour, une seule épreuve, un temps infini. Que cherchent-ils ?

Ce qu'ils trouvent est plus surprenant encore. Entrez dans une des expositions du Photo-Club à Paris, ou du Linked Ring à Londres, du Camera Club à Vienne, ou de la Société belge de Photographie à Bruxelles, et vous en sortirez stupéfait qu'un procédé vieux de soixante ans et qu'on pourrait croire épuisé semble se renouveler jusqu'à une renaissance. N'y a-t-il pas là un art à demi créé, balbutiant les premiers mots d'une langue inconnue? La foule, sans chercher de raisons, a tôt fait de dire son avis : elle admire tout uniment. Pourtant, çà et là, apparaissent et disparaissent des figures inquiètes... Des artistes peut-être, troublés comme des gens qui auraient aperçu, se profilant sur l'horizon, aux confins de leur domaine, la silhouette des fourriers d'une invasion ?... Des critiques d'art qui, toute leur vie, montrèrent, par des syllogismes fort bien ordonnés, que *jamais* la photographie ne pourrait donner des

résultats équivalents à ceux de l'eau-forte ou du fusain et qui n'entendent, autour d'eux, que ces mots : « On dirait une eau-forte!... On dirait un fusain ! » Des idéalistes enfin, qui se demandent, attristés par cette intrusion nouvelle de la science, ce que vont devenir parmi tout cet appareil chimique d'émulsions et de révélateurs, dans toute cette gomme bichromatée ou dans ce paramidophénol, les traditions fines et nobles du grand art, l'inspiration personnelle et innée, la part de l'âme, l'idée ?...

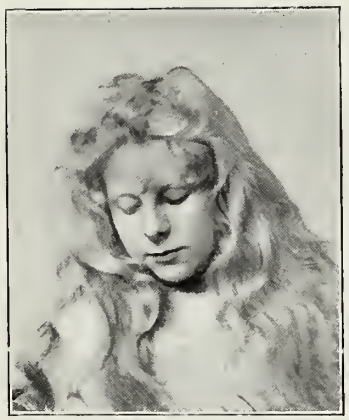
Qui a raison, de la foule ou des esthéticiens ? Les défauts de la Photographie ont-ils disparu ? La part nouvelle que prend l'opérateur dans le phénomène chimique et mécanique de la photographie est-elle suffisante pour qu'il y puisse imprimer sa personnalité ? Enfin, ce mouvement marque-t-il un nouveau triomphe du naturalisme sur les traditions idéalistes et classiques de l'ancienne École française; ou bien n'est-il point — par une évolution singulière et inattendue — un témoignage éclatant de leur vitalité ?

C. PUYO. — FEMME AU SOULIER.
Gravure de Ducourtioux et Huillard.

M. BUCQUET. — AVANT L'ORAGE.
Gravure de Ducourtioux et Huillard.

I

LES DÉFAUTS DE LA PHOTOGRAPHIE



TÊTE DE PETITE FILLE
PAR R. DEMACHY.

On a dit beaucoup trop de mal de la photographie et pas assez des photographes. Il est vrai que la photographie, telle que nous la connaissons d'habitude, a mille défauts qui sont la négation même de l'Art, sans être le moins du monde l'affirmation de la Nature. Elle n'est pas plus près de la vérité que de la beauté. Elle exagère la perspective à ce point qu'une grande route, prise de face, fuyant droit vers l'horizon, ressemble à une pyramide, ou qu'une table carrée vue de la même façon paraît quasi triangulaire et qu'une main tendue vers vous est plus grosse que la tête de l'ami qui vous la tend. Elle traduit si malencontreusement les couleurs les plus nécessaires, qu'un toit rouge clair devient noir, pendant que le ciel bleu foncé devient blanc. Elle supprime ainsi le ciel et la mer du Midi, et dès qu'un ton aussi important vient à manquer, toute la gamme est fausse. Les caps sacrés, qui se profilaient doucement sur le ciel, se découpent comme des écrans devant le feu; les bateaux noirs, qui s'harmonisaient avec

le flot bleu sombre, semblent des mouches tombées dans du lait. Les feuilles dorées de l'automne et les raisins blancs bien mûrs deviennent quelque chose de noir comme des gouttes d'encre sur du papier. Un effet de soleil apparaît si éclatant, qu'on le prend pour un effet de neige. Un arbre vu à contre-jour est si furieusement sombre, qu'on ne distingue rien de son modelé et qu'il paraît une plaque de tôle, plate et enfumée.

Puis, ayant négligé ainsi la vérité sur les points capitaux, la photographie devient d'une exactitude indiscrète et cancanière sur les détails dont on n'a que faire. Comme l'Intimé des *Plaideurs*, elle passe sur le principal de la scène esthétique, seul objet où vont les yeux et le cœur, et s'étend longuement et complaisamment sur les brindilles, les fétus, les faits étrangers à la cause. Elle compte sottement tous les cailloux de la grève, quand elle fut incapable de donner des eaux du torrent une idée autre que celle d'une chevelure grise qui traînerait par terre. Précise et stupide comme une statistique, elle dénombre les feuilles des arbres en les découpant lourdement sur le ciel comme si elles étaient de fer. Aussi bien, ne peut-on trop mépriser la sécheresse de son trait ; le brillant de ses noirs et de ses blancs extrêmes, plaqués les uns contre les autres, sans échange de reflets, sans intervention de clairs-obscurs ; enfin la monotonie de son rendu, partout le même, sans un accent, sans une vibration des *mortalia corda* où se montre une impatience, une joie, une défaillance ; cette lamentable perfection, égale dans mille épreuves, où tout ce qui est mécanique se retrouve et à qui tout ce qui est humain semble étranger...

Ces reproches sont justes ; mais qui les mérite ? la photographie ou les photographes ? Pour eux, la sèche définition du trait, non seulement n'est pas un défaut, mais est une qualité. C'est ce qu'ils appellent faire *net*, et ce qu'ils ont, au contraire, toujours considéré comme un défaut, c'est le *flou*, terme de mépris qui, dans leur langage, voue à l'exécration publique la grâce de l'indécision et du mystère. Sacrifier une herbe, un cheveu, un caillou, jamais ! Il faut que, devant la photographie d'une ville, on puisse compter toutes les maisons, et dans chaque maison toutes les fenêtres, et dire : Voici la mienne et le contrevent est à demi fermé ! Tous leurs perfectionnements de diaphragmes, de plaques, de révélateurs et de papiers lisses et brillants ont été faits pour obtenir un détail plus minutieux, une opposition de noir et de blanc plus tranchée, des silhouettes plus découpées, une documentation plus rigoureuse : — toutes choses qu'en effet la science réclame pour ses enquêtes, mais que l'art proscrit. Quoi d'étonnant si tant d'efforts pour l'inesthétique ont été couronnés de succès !

La même tendance s'observe pour les exagérations de perspective. On a beaucoup parlé des défauts de l'objectif et de « l'aberration de sphéricité » ; mais quand donc parlera-t-on de l'aberration des opérateurs ? Il est très vrai que cer-

F. BOISSONNAS. — FAUST DANS SON LABORATOIRE.
Gravure de Reymond.

tains instruments à grand angle distordent les lignes droites dans les coins de l'image; mais pourquoi choisir ces instruments? Et si l'on n'a qu'un objectif à grand angle, pourquoi le placer si près de la chose à photographier, que les lignes principales partent du bas même de l'épreuve, et soient agrandies ainsi à l'excès au bord inférieur de l'image, puis diminuées à l'excès à mesure qu'elles montent et fuient vers l'horizon? — Simplement parce que le photographe a voulu comprendre le plus de choses possible dans le champ de l'appa-

HUGO HENNEBERG. — TEMPS DE PLUIE AU CHIEMSEE.
Gravure d'Angerer et Golsch.

reil, afin de voir à la fois ce qui rampe à ses pieds et ce qui plane au-dessus de sa ligne d'horizon. C'est ainsi que, dans les épreuves dont la perspective nous choque, l'objectif a été forcé d'enregistrer plusieurs plans que le photographe n'apercevait pas d'ensemble, et qu'il n'aurait jamais dû réunir dans son image, ne les réunissant pas dans sa vision. Là est le défaut; mais il ne tient pas à l'objectif : il tient, au contraire, à ce qu'il y a de plus « subjectif » dans l'opérateur : son sentiment faux de la beauté. Donnez à ce photographe un crayon, il fera, en dessinant, les mêmes erreurs. Donnez à un artiste cet objectif, il ne les fera pas.

Ce qu'il ne fera pas non plus, c'est un paysage sans ciel, comme ce fut jusqu'à nos jours la règle de tout bon manieur de collodion ou de gélatino-bromure. Et, là encore, est-ce bien l'appareil qu'il faut accuser de cette étrange

suppression du ton local le plus nécessaire ? Assurément oui, quand il s'agit d'un ciel bleu, car cette couleur impressionne si fortement la plaque qu'il ne reste rien sur cette plaque pour donner un ton à l'épreuve, et qu'ainsi tout ce qui était bleu dans la nature devient, dans l'image, blanc. Mais on connaît plusieurs moyens de parer à cet inconvénient. On a les verres de diverses couleurs, permettant de faire poser longtemps devant la plaque les couleurs qui viennent trop lentement, sans laisser passer un seul rayon de celles qui viennent trop vite. On a encore la ressource de développer plus ou moins toute une partie du cliché. On peut enfin, si l'on se sert de papiers charbon-velours ou de papier à la gomme bichromatée, réserver, dans le dépouillement, un ton pour tout le ciel. Et, bien avant qu'on parlât d'écrans orthochromatiques ou de gomme bichromatée, un Anglais, M. H.-P. Robinson, — le premier photographe qui ait, en quelque manière, fait de l'Art, — étendait des ciels d'un ton très ferme et nuancé sur tous ses paysages. Pour cela, il photographiait un ciel, orageux ou nébuleux d'une part, un paysage intéressant et bien composé d'autre part, et raccordait les deux images le plus adroitement possible. C'est le procédé employé dans *Requiem* par M. Horsley Hinton qui photographie, d'une part, une barque amarrée au port, de l'autre un ciel orageux, et unit, dans une transposition audacieuse ce ciel et cette mer qu'il n'a jamais vus ensemble. Et nous ne voulons pas dire que ce soit très légitime ni toujours aussi heureux que dans cet exemple-ci, mais nous voulons dire qu'on voit par là que l'absence du ton du ciel, chez les photographes d'autrefois, n'était pas uniquement due à

HORSLEY HINTON. — REQUIEM (1er ÉTAT.)

J. Craig Annan. — L'Église et le Monde

Mont Blanc et le glacier de Talèfre (Photo Jean-Pierre Ducrot)

l'imperfection de la photographie, mais à leur négligence. De même, s'ils s'interdisaient les grands effets de lumière, les effets à la Turner et à la Claude Lorrain, en enseignant qu'il faut toujours tourner le dos au soleil, ce n'était point qu'ils craignissent le *halo* ou des accidents semblables. C'était qu'ils se souciaient aussi peu d'effets à la Turner que d'un ton juste pour le ciel. Et ils s'en souciaient peu, parce que ces effets artistiques ne s'obtiennent d'ordinaire qu'aux dépens de la minutieuse et scientifique définition des détails.

HORSLEY HINTON. — REQUIEM (ÉTAT DÉFINITIF.)

Tout cela tenait au photographe au moins autant qu'à la photographie. C'est pourquoi les artistes n'avaient point tort en condamnant les épreuves qu'on leur mettait sous les yeux; mais ils allaient peut-être un peu vite en déclarant que le procédé ne pouvait en donner d'autres. Le jour où des hommes d'un goût sûr sont venus et ont laissé là les dogmes photographiques, des œuvres fines, délicates, harmonieuses ont paru. On ne retrouve plus aucune perspective exagérée dans les scènes d'intérieur de M. Puyo, ni de « noirs bouchés » dans celles de M. Demachy, ni de détails inutiles dans les paysages de M. Bucquet, ni de chairs molles et rondes dans les figures de M. Maskell, de M. Kuhn ou de M. Hollyer. Les ciels des photographes paysagistes sont animés, vigoureux, plafonnants, comme on le peut observer dans l'admirable *Chiemsee par temps de pluie* de M. Henneberg, reproduit à la page 13, et qui est un véritable Van de Velde. Là même où le ciel est bleu dans la Nature, son image est traduite par un ton assez fort pour que les maisons, blanches, s'enlèvent, *en clair*, sur le ciel, comme dans certaines épreuves de M. Calland. La manie de l'inventaire et le goût du procès-verbal ont disparu. Les photographes ont cherché, non plus le détail, mais l'ensemble, non plus l'accumulation des faits, mais la simplification de

l'idée. Ils ont choisi, non les heures ensoleillées où tout se voit, mais celles voisines du crépuscule où quelque chose se laisse deviner. Ils se sont rappelé que c'est une erreur, en art, que de vouloir tout définir, parce que, devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination. L'indéfini, au contraire, est le chemin de l'infini. Telle vallée, tel coteau, telle jetée sur la mer, objet banal si l'on en saisit tous les contours et si l'on en apprécie toute l'économie, devient, à demi voilé par la brume, une chose désirable parce qu'elle est moins possédée, curieuse parce qu'elle est moins connue. Le *flou* est justement au *net* ce que l'espoir est à la satiété. Il est l'équivalent, en art, d'une des choses les plus aimées de la vie : cette délicieuse incertitude d'une âme où déjà pénétra l'espoir et où l'assurance n'est pas entrée encore ; où le désir qui commence d'apparaître comme réalisable n'a pas cessé d'être avivé par les obstacles à sa réalisation ; où tout se promet et où rien ne se donne, où tout se devine et où rien ne s'avoue ; où les figures et les paysages et le ciel et la terre et l'amour même apparaissent selon les incertaines suggestions de l'aube, et non selon la sèche définition des midis...

CHARLES REID. — AU PRINTEMPS.

R. DEMACHY. — LA VEUVE.
Gravure de Mauge.

II

L'OBJECTIF ET LE " SUBJECTIF "

C. PUYO. — LECTURE.
Gravure de Mauge.

Cela suffit-il pour constituer un art? Supprimer certains défauts de l'image photographique est bien; mais, pour que cette image soit une œuvre d'art, il ne suffit pas que certains défauts soient supprimés, encore faut-il la présence de certaines qualités. Et avant toutes, la présence pressentie ou reconnue, non d'une machine, mais d'une main d'ouvrier. L'art devra être ici « l'homme ajouté à la machine », — pour parodier Bacon. Mais déjà nous venons de voir que l'homme n'en était pas si absent qu'on le voulait bien dire, puisqu'une foule de défauts venaient moins encore de son instrument que de sa volonté, et moins de son absence que de son intervention mal dirigée.

Cette intervention, pense-t-on au premier abord, se réduit à fort peu de chose. Choisir le site, placer l'appareil, conseiller des attitudes, graduer le jour,

et c'est tout. Ce que la plaque a enregistré, on est obligé de le garder, et ce qu'elle n'a pas enregistré, on ne peut l'y mettre. Tout ce que le photographe peut faire ensuite, c'est de verser plus ou moins d'acide dans son révélateur. Son génie peut se hausser à remplacer le pyrogallol par le fer, ou le papier aristotype par le papier à gros grains. Qu'y a-t-il de personnel dans ce travail? Où est le sentiment, l'émotion, l'accent qui signe l'œuvre et fait reconnaître l'ouvrier? Où est le trait qui, dirigé par la main elle-même, résume, synthétise une silhouette, en caractérisant toute une race ou une époque comme le crayon de Gavarni ou de M. Forain? Où est cette vision personnelle qui fait que Corot, Rousseau et Millet, devant le même paysage, auraient rapporté trois tableaux aussi différents que des vues de trois différentes planètes, tandis que dix plaques, parfaitement ajustées devant le même site, donneront, entre les mains de dix opérateurs différents, dix images semblables?

Ces objections sont fortes; mais elles le seraient davantage si elles étaient fondées, — et elles ne le sont pas. D'abord, il va de soi qu'on ne peut demander à la photographie les qualités brillantes et savoureuses de la peinture à l'huile, non plus que celles de l'architecture, ou de la musique ou de l'art des jardins... On ne peut la comparer qu'à des choses comparables : au crayon, au lavis à l'encre de Chine ou à la sépia, au fusain ou à la sanguine, voire au camaïeu, c'est-à-dire à toute image en noir et blanc ou en une seule couleur graduée de son ton le plus sombre, presque noir, jusqu'à son ton le plus pâle, presque blanc.

Ensuite, on peut bien lui permettre d'être autre chose que la mine de plomb ou la lithographie, sans pour cela lui refuser le nom d'art. Sans quoi, il faudrait le refuser aux œuvres de M. Allongé, ou aux dessins de M. Lhermitte, qui n'ont aucun rapport avec un crayon d'Ingres.

Enfin, on peut admirer au plus haut point la probité d'Ingres, et la profondeur de Gavarni, et la synthèse de M. Forain, et l'analyse de M. Caran d'Ache, sans pour cela dire que tout l'art du noir et du blanc tient entre le portrait de *Thomas Vireloque* et la silhouette des huissiers de *Doux Pays*.

La question n'est donc point de savoir si la photographie possède les mêmes qualités que les autres procédés, mais si elle en possède de quelconques, dignes de leur être comparées; si le rôle de l'artiste y est assez important pour modifier l'aspect d'un objet, c'est-à-dire s'il intervient assez souvent pour qu'il y ait de sa part *production* et non simplement *reproduction*, et pour qu'à la beauté du site qui est à tout le monde, il ajoute celle d'une idée ou d'un sentiment qui ne sont qu'à lui.

Or, en examinant les opérations photographiques, nous trouvons qu'il y intervient, à trois moments différents, d'une façon assez décisive. D'abord, il choisit dans la nature l'objet à représenter. Ceci a l'air très simple, et ne l'est

pas du tout. « Dans la nature, disait Corot, il n'y a jamais deux choses pareilles » et ses compagnons d'études d'après nature, Bertin et Aligny, lui faisaient un grand mérite de « savoir s'asseoir », c'est-à-dire se placer mieux que personne. C'est donc une science que de trouver le point juste d'où l'objet doit être regardé, et non seulement le point, mais la saison, l'heure, le temps, la raison d'être du motif :

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

Car, d'une part, le plus bel objet du monde peut être un médiocre sujet de tableau s'il n'est pas vu sous l'angle voulu, au *moment esthétique*, et, d'autre part, combien d'admirables sujets dans les plus humbles choses qui nous entourent, si le cœur et les yeux savent les découvrir ! Des feuilles, de l'eau, deux femmes en blanc qui passent entre ces feuilles tombantes derrière elles comme un rideau, et cette eau étendue sous leurs pas, comme un miroir, *A l'orée du Bois*, ou bien encore un chemin courbe, une barrière droite, un toit qui

C. PUYO. — A L'ORÉE DU BOIS.
Gravure de Reymond.

fume, un tronc qui se crispe, une tige qui se penche, une flaque d'eau où le ciel renversé se reflète et tremble avec tout son empanachement de nuages..., c'est assez. Tout autour de nous, la nature, incessamment, peint des tableaux fugitifs, mais délicieux. Il faut non les créer, — ils existent, — mais les voir. « Il est des bonheurs fortuits, dit M. Jules Breton, où la nature fait apparaître un tableau tout fait », et Frédéric Walker, l'admirable peintre de *Harbour of Refuge :* « La composition n'est que l'art de conserver un heureux effet aperçu par hasard ». Mais le hasard n'est point de longue durée. Le nuage s'effiloche, la feuille tombe, le rayon passe souvent avant que l'enfant distrait qu'est l'artiste ait compris le parti à en tirer, et c'est de la Nature qu'il parle quand il redit ces vers du poète :

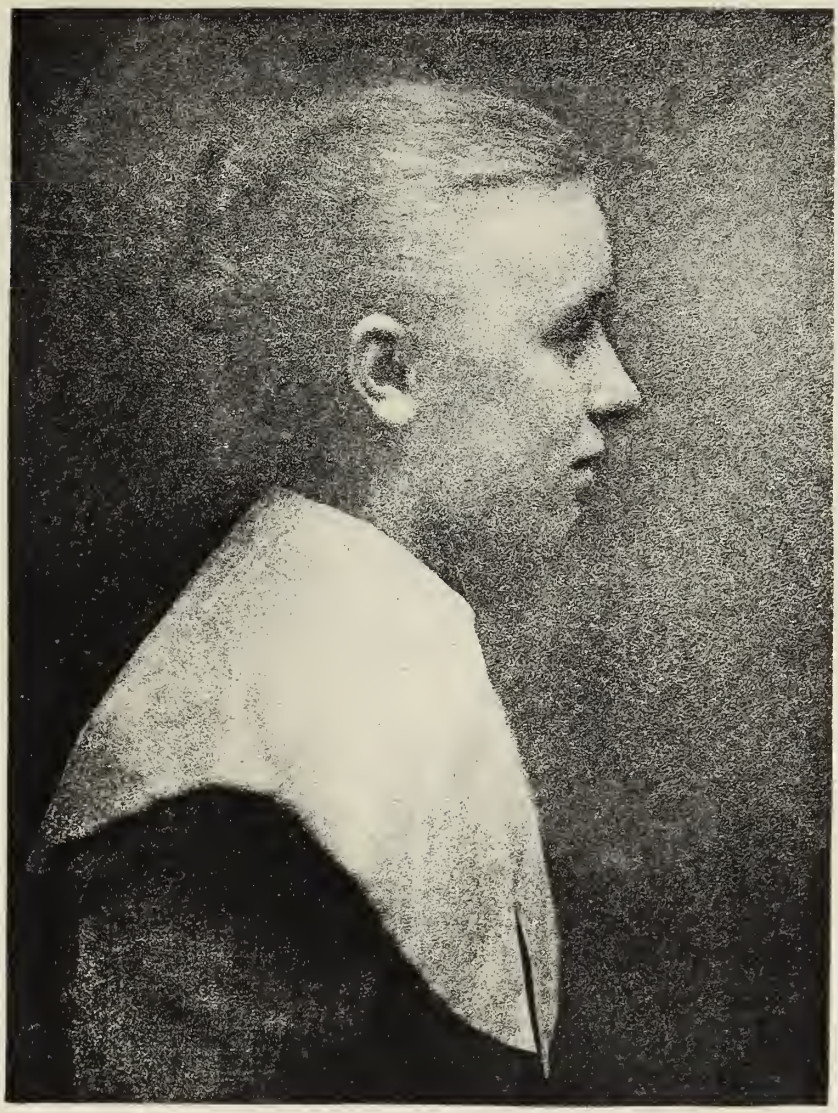
Je ne vis qu'Elle était belle
Qu'en sortant des grands bois sourds...

Si, au contraire, on a su la voir, cela suffit. Il ne faut pas croire nécessaire d'aller se mettre devant la falaise d'Étretat, ou le château de Chillon, ou la tour de Saint-Honorat aux îles de Lérins, pour faire un chef-d'œuvre. Le pays le plus « pittoresque » ne fournit aucun sujet à celui qui ne sait pas en découvrir dans les variations incessantes du pays le plus monotone. *Savoir voir*, c'est un grand point, peut-être le principal. Mais hélas! combien d'amateurs peintres passent, dans le paysage, à côté du tableau, comme les ambitieux, dans la vie, à côté du bonheur, — sans le voir! Et ils s'en vont gravement, les uns et les autres, leur boîte à couleurs ou leur hotte à illusions au dos, à la recherche de merveilles coûteuses et lointaines qui ne vaudront point ce qui les attendait, ce qu'ils n'ont pas su voir, à la porte même de leur maison...

S'agit-il de figures, il en va de même. S'il est vrai de dire qu' « un problème bien posé est à moitié résolu », il l'est plus encore d'affirmer qu'une figure bien posée est à demi dessinée. Le reste est affaire de sûreté de main et de sûreté d'œil. Mais la composition est affaire de sûreté d'âme et d'initiative originale. Or le photographe, comme dans ce *Coin d'Atelier*, compose. Il dispose, sinon l'image, du moins la réalité. Il ordonne, non les lignes gravées sur ses planches, mais les lignes vivantes devant ses yeux. Pour faire *la Source*, il ne fallait pas seulement dessiner comme Ingres, il fallait *composer* comme Ingres. Le modèle qu'il a employé n'a point pris, tout seul, cette attitude simple, fine et noble, ou, s'il l'a prise, ce n'a été que par un hasard qu'il a fallu préparer et saisir. Le photographe ne fait-il pas la même chose?

Il fait plus. On se tromperait si l'on croyait que la composition photographique se borne au portrait ou à une petite scène de genre moderne, vus au

A. Maskell. — Jeune Hollandaise



jour d'atelier. Il existe des œuvres symbolistes d'un charme très pénétrant, comme *l'Église et le Monde* de M. Craig Annan. On a même des photographies de scènes historiques, de personnages fabuleux, et dans un clair-obscur saisissant; on a des sainte Cécile, des docteurs Faust dans leur laboratoire, de M. Boissonnas; des Judith entr'ouvrant le rideau d'où filtre la lumière, des Christs morts étendus sur la pierre, de M. Bovier, des restitutions de scènes 1830, du comte Tyskiewicz.

R. DEMACHY. — COIN D'ATELIER.
Gravure de Mauge.

Les premiers essais de compositions historiques photographiées furent tentés, si nous ne nous trompons, en Angleterre; et il faut lire, pour se convaincre de l'enthousiasme qui les inspira, les pages où Mme Cameron, la plus ancienne des photographes artistes, avec M. H.-P. Robinson, les a racontés :

Je fis de ma cave à charbon mon laboratoire, et une sorte de poulailler vitré que j'avais donné à mes enfants devint mon atelier. Je mis en liberté les poules; j'espère et je crois qu'elles ne furent pas mangées, et les profits que mes fils tiraient des œufs frais furent supprimés. Mais tout le monde fut sympathique à mon nouveau travail, depuis que la société des poulets et des poules avait été remplacée par celle des poètes, des prophètes, des peintres et de charmantes jeunes filles, qui tous, chacun à leur tour, ont immortalisé l'humble petite ferme.

Un de nos amis intimes se prêta très obligeamment à mes premiers essais.

Sans s'arrêter à cette crainte possible que, en posant souvent à ma fantaisie, cela pourrait le rendre ridicule, il consentit, grâce à cette grandeur d'âme qui n'appartient qu'à l'amitié désintéressée, à être tour à tour Frère Laurence avec Juliette, Prospero avec Miranda, Assuérus avec la reine Esther, à tenir un tisonnier comme sceptre et à faire complètement tout ce que je désirais.

Il n'en résulta pas seulement des œuvres pour moi, mais de Prospero et Miranda il advint un mariage qui a, je l'espère, cimenté le bonheur et le bien-être d'un vrai roi Cophetua, qui dans Miranda avait vu le prix, le joyau de la couronne du monarque.

La vue de mon œuvre fut la cause déterminante de ce que la résolution fut traduite en

paroles : il s'ensuivit une des plus douces idylles de la vie réelle que l'on puisse concevoir et, ce qui a beaucoup plus d'importance, il en résulta un mariage d'inclination, avec des enfants dignes d'être photographiés, comme leur mère l'avait été, pour leur beauté...

Ce dernier trait est bien d'une artiste, et le suivant est digne d'une préraphaélite :

Ensuite, je fus à Little Holland House, où j'avais transporté mon appareil pour faire le portrait du grand Carlyle.

Lorsque j'avais des hommes comme celui-là devant mon appareil, toute mon âme essayait de faire son devoir vis-à-vis du modèle, en s'efforçant de retracer fidèlement la grandeur de l'homme intérieur aussi bien que les traits de l'homme extérieur. La photographie prise de cette manière a été presque la personnification d'une prière (1)...

On se tromperait encore, si l'on pensait que les grandes scènes de nature et d'académie, comme la *Vision antique*, sont interdites à la photographie. Suivons, dans une de leurs excursions, les photographes qui tentent de nous les montrer et regardons-les opérer... Qu'est-ce que cette voiture fermée qui s'arrête au bord d'une grève déserte, devant un horizon nu, borné par la mer claire où s'allongent de sombres presqu'îles? Il en descend d'étranges touristes! Des femmes en chiton et en diploïs, qu'on dirait tombées des fresques de la maison des *Vettii*, ou sorties des stucs du musée des *Thermes de Dioclétien*, puis un homme portant une boîte à trois pieds, puis un brigadier de gendarmerie... Tout ce monde marche dans les herbes hautes et s'attarde à cueillir des fleurs. Le brigadier de gendarmerie est là pour protéger l'art des curiosités indiscrètes ou des zèles intempestifs des gardes champêtres, des gardes-côtes et des douaniers. Mais peut-être n'est-il pas absolument esthétique. Il ne paraîtra pas dans le tableau. Cependant la troupe des figurants s'avance,

L'un emportant son masque et l'autre son couteau,

sous les oliviers, le long des flots, parmi les plantes salifères. C'est un singulier spectacle. Pour la première fois depuis des temps immémoriaux, les peplums sortent des magasins d'accessoires et flottent à l'air libre. Les calyptres légères ne balayent plus les planchers des théâtres, mais s'accrochent aux lentisques et se gonflent sous les brises marines. Les eaux des bassins réapprennent à refléter les plis nobles des anaboles et le vent à s'insinuer dans les tuyaux des flûtes. Mieux que les vieux miroirs de bronze verdi, qu'on conserve sous les vitrines des musées, ces bassins diront aux nouvelles canéphores si elles ajustent gracieusement leurs corbeilles. Ce n'est pas anachronique. En conduisant la figure drapée en plein air, les photographes ont retrouvé la vie antique. Car ce paysage nous a conservé le milieu où se mouvaient les contemporains d'Anacréon.

(1). *Annals of my glass-house.*

Un piano serait étonné d'être touché par un homme vêtu d'un *himation;* mais dès que cet homme va sur la grève ou dans les bois, aucun costume ne s'harmonise mieux avec les lignes de la nature. Le cadre reconnaît la figure et lui sourit. Sous l'olivier *tarde crescens*, au pays du *ver assiduum*, on ne s'étonne plus de voir revivre les jeux et les fêtes sculptés sur les bas-reliefs. Les potiers des environs font encore des lécythes et des cratères. L'eau, dans les vasques, chante les mêmes airs qu'autrefois. Puisqu'il y a encore des pins, voici des thyrses; puis-

HANS WATZEK. — KIEBITZ.
Gravure d'Angerer et Golsch.

qu'il y a encore des tortues, voici des lyres; et puisqu'il y a encore des roseaux, voici des syringes. La *Vision antique* va passer...

Le subtil photographe a choisi le lieu, l'heure, les visages et les costumes : il sait les poses qu'il veut reproduire, le groupe qu'il veut former. Il les a dits à ses modèles et, dans sa tête, le tableau est fait. Il copiera la réalité, quand la réalité lui donnera sa vision, — pas avant. Il a calculé la hauteur des têtes sur la ligne d'horizon, la longueur des ombres sur l'herbe, l'angle des rayons du soleil déclinant, le passage de la lumière sur le coude et l'épaule, et les plis que creusera le vent, lorsqu'il s'élèvera, fera flotter le voile et toute la tunique, selon le rythme qu'on observe dans la *Victoire de Samothrace*, du Louvre. On va, on vient le long des rochers. Vingt fois

l'attitude a été prise, puis quittée.... Non, ce n'était pas *Ariane!* On va abandonner la place, quand, tout d'un coup, sans le vouloir, dans un geste spontané, le modèle a réalisé l'idéal. Durant une seconde, Ariane a été visible, « aux rochers contant ses infortunes ! » Rapide comme l'éclair, le photographe a enregistré sur la plaque sensible ce qu'il a voulu, cherché, préparé depuis des mois, parfois des années... Dira-t-on qu'il n'y a pas eu composition, intervention de l'artiste?

R. DEMACHY. — AU JARDIN.
Gravure de Bertin et Cie.

— Cette intervention ne va guère loin, objectent quelques critiques. Elle tient toute dans le choix du sujet pour le paysage et une espèce de groupement pour les figures, analogue à la mise en scène d'un *tableau vivant*. — Et quand ce ne serait que cela, serait-ce peu de chose? Ce dédain est plaisant dans la bouche des critiques d'art, qui d'ordinaire ne jugent tableaux et statues qu'au point de vue du choix du sujet et de la disposition des personnages, et jamais au point de vue de la facture! Que l'on compte, dans telle revue du Salon qu'on voudra, les pages consacrées à l'anatomie, à la myologie, à la perspective, à la concordance des passages de lumière, à la nature des mélanges pigmentaires, au rôle des dessous, — et qu'on les compare au nombre dix fois plus considérable des pages consacrées à la disposition du sujet, et l'on verra si les critiques ont quelque bonne grâce à tenir pour peu de chose, en théorie, la seule chose, en pratique, dont ils s'occupent, quand ils ont à examiner une œuvre d'art?

Mais le photographe intervient une seconde fois, et alors pour la facture même. C'est dans le développement du cliché. Comme il a choisi, dans la nature,

l'heure et l'effet, il choisit, pour le cliché, la gamme ou le ton général dans lequel se gradueront les valeurs. Tout le monde sait ce que c'est que développer un cliché : c'est le plonger dans un liquide qui fait apparaître peu à peu l'image que contient, en puissance, la plaque sensible. Selon la composition de ce liquide, modifiée pendant l'immersion, on obtient une image plus ou moins dure, où les ombres et les lumières se différencient avec plus ou moins de contraste. Le photographe peut graduer ce contraste et ainsi modifier, dans un sens déterminé, l'effet donné par la nature. Mieux encore, il peut, — bien que ceci soit plus difficile, — rendre telle partie de l'image plus apparente que telle autre, le ciel, par exemple, plus que le terrain, et lui donner ainsi la force et la solidité nécessaires. A cela d'ailleurs se borne l'action de l'artiste sur le cliché. Il n'y fait pas de « retouches ». Mais son rôle n'est pas fini quand le cliché est développé. A ce moment, le photographe professionnel a terminé son œuvre : il s'en va se laver les mains, et des domestiques, au besoin, tireront les épreuves. L'artiste, lui, prend son cliché et le considère avec attention, mais comme une simple ébauche, que, sous sa direction, l'instrument a esquissée. A lui maintenant de faire, de cette étude, un tableau. Le professionnel estime que sa tâche est terminée; l'artiste, que la sienne recommence.

C. PUYO. — LISEUSE 1830.
Gravure de Malvaux.

Car c'est dans le tirage de l'épreuve que le sentiment et l'adresse de l'homme vont, pour la troisième fois, intervenir et que la puissance directrice saura prendre sa revanche sur la puissance automatique. Le cliché est dû à la machine; mais l'épreuve, comme le style, c'est l'homme. Ce l'est à tel point, que parfois on ne reconnaît pas le cliché dur et plat dans l'image frissonnante de lueurs et de modelés, que l'artiste en a tirée. Il y a deux photographies dont l'une s'appelle *Étude,* l'autre *Matin argenté :* ce sont deux paysages de roseaux et d'eaux, et de bois et de nues. On les regarde; on trouve la seconde incomparablement plus belle que la première, et l'on passe. — Quand on est averti qu'elles sont du même auteur, M. J.-H. Gear, cela étonne. Bien mieux, elles représentent le même paysage : Est-ce possible?

JOHN H. GEAR. — ÉTUDE.

Bien mieux, c'est le même cliché! Et en effet c'est le même cliché; mais, — agrandissement, changement de papier, mise en cadre différente, transposition de valeurs, — ce n'est pas la même épreuve. C'est le même canevas, ce n'est pas la même trame; ce sont les mêmes paroles, mais avec un autre chant. Qu'y a-t-il donc de nouveau? Un acide? — Non, un sentiment. — Un corps? — Non, une âme...

Le seul progrès matériel et technique est l'emploi du *papier à dépouillement*. On sait que les papiers sur lesquels s'impriment les épreuves photographiques sont de trois sortes : d'abord, les papiers blancs, comme le papier albuminé, qui noircissent spontanément sous l'action de la lumière sans qu'on puisse intervenir autrement que pour arrêter cette action. — Secondement, les papiers au bromure, qu'on commence à développer faiblement dans un bain, puis où l'on intervient pour activer l'apparition de l'image avec des pinceaux pleins du liquide révélateur. — Enfin le papier charbon-velours ou à la gomme bichromatée, qui est un papier coloré, par exemple en brun van Dyck ou en terre de Sienne brûlée, et d'où l'on enlève lentement avec l'eau et le pinceau tout ce que la lumière n'a pas fortement fixé, en laissant tout ce qu'on désire garder sur l'épreuve. L'image vient peu à peu ainsi par *dépouillement*. Ces derniers papiers se prêtent à un travail très lent. La venue de l'image s'y trouve subordonnée à l'intervention directe de la main de l'opérateur et est ainsi dirigée par une volonté changeante, au lieu de l'être par des lois naturelles et immuables. Pendant une heure, deux heures quelquefois, l'artiste travaille, tandis que le papier est encore humide. Il lui faut la justesse de coup d'œil, la rapidité de décision, l'adresse manuelle, qui caractérisent l'aquarelliste.

On aperçoit tout de suite combien le rôle de l'homme a grandi. Quel être faible, et à quelles humiliantes fonctions était réduit le photographe autrefois! A partir du moment où le cliché de verre était plongé dans le bain, tout échappait à ses prises. Penché sur ces cuvettes pleines de vénéneux liquides, il

attendait, désarmé, impuissant, inactif, que les acides mortels eussent fait leur œuvre. Ses yeux ne pouvaient percer l'effrayant mystère où s'élaborait, sans lui, l'image naissante d'un front, d'une joue, d'une prairie, d'eaux, d'insectes, de tiges et de fleurs.

Aujourd'hui, les fenêtres sont entr'ouvertes. L'épreuve ne gît plus dans un

JOHN H. GEAR. — MATIN ARGENTÉ.

bain d'argent ou dans un bain d'or. Elle a été posée sur une planchette, comme une aquarelle. De l'éponge pressée, coulent sur elle des larmes brillantes, d'une eau naturelle : sous cette pluie intelligente et radieuse, un visage naît, grandit et s'éclaire. Voici l'épaule nue, voici le col onduleux, voici les cheveux qui se démêlent, voici la ligne du sourcil qui s'arque et le contour des joues qui s'enfle

et s'insinue dans le clair-obscur. Lentement, paresseusement, comme un petit enfant qui s'éveille, l'image ouvre la bouche, puis les yeux... L'ombre se décharne et dit son mot; elle a souri : elle va tout dire, quand l'artiste s'arrête. Il se rappelle le mot si vrai de M. Jules Breton, qu'en art « il ne faut pas tout dire ». La poésie est faite d'inconnu. Et ce qui donne aux images leur charme, c'est justement qu'elles ne détruisent point par la parole, — comme hélas! le font trop souvent les figures réelles, — l'illusion causée par leur beauté et qu'elles nous laissent croire, en demeurant à jamais silencieuses, que leur lumière intérieure vaut leur rayonnement...

L'artiste sort de son atelier; le grand jour tombe sur l'épreuve, et aussitôt l'on aperçoit tout ce que l'homme y a mis de lui. Elle n'est pas fille du hasard et de la matière. L'esprit a fait plus que la matière, la volonté plus que le hasard. Il y a eu collaboration de l'intelligence et du cœur; et parce qu'ainsi il a pu y avoir erreur ou folie, il peut y avoir vérité et amour. Si cette image est laide, nous n'avons rien à dire en sa faveur. Mais s'il est arrivé qu'elle soit belle, de quel nom l'appellerons-nous? Dirons-nous que ce n'est pas là une œuvre d'art, parce que le vocabulaire la nomme photographie au lieu de la qualifier fusain, lithographie ou sanguine, et parce qu'au lieu de tenir entre ses doigts un petit morceau de bois carbonisé, l'artiste a, en quelque sorte, manié un rayon de soleil?

C. PUYO. — ÉTUDE.
Gravure de Bertin et Cie.

R. DEMACHY. — CRÉPUSCULE.
Gravure de Ducourtioux.

III

ŒUVRES NOUVELLES ET NOUVELLES THÉORIES

C. PUYO. — DÉDAIN.
Gravure de Reymond.

Les images, nées ainsi, ont bien été faites au moyen de la photographie, mais elles n'évoquent pas plus l'idée de gélatino-bromure, qu'une eau-forte n'évoque l'idée d'un acide, une sépia l'idée d'un mollusque, ou un fusain l'idée d'une branche d'arbre de la famille des célastrinées... Telle est la grande *Tête d'Étude* en noir de M. Demachy qu'on trouve à la première page de ce volume ; telle aussi la page symboliste *l'Église et le Monde* de M. Craig Annan. Il existe en Angleterre une vue de Hollande, prise par M. Robert Demachy, qui emmène la pensée bien loin de la ville qui l'inspira et de la machine qui aida à la fixer. Cela s'appelle *Eaux mortes :* une double rangée de maisons aux pignons pointus et dentelés trempent leurs vieilles murailles dans un canal. Pas un monument n'ennoblit ce canal, pas

une figure ne l'anime. Cela est si triste, que l'eau semble faite de toutes les larmes que les générations qui vécurent là ont répandues. Les fenêtres sont closes ou vides comme des yeux qui ne voient pas. Une barque flotte avec une apparence de cercueil. Un escalier descend profondément dans le tranquille abîme, comme un chemin favorable au suicide. Les pointes aiguës des toits reflétés et renversés s'enfoncent dans les eaux, qui ne frémissent même pas, comme des aiguilles sombres dans des chairs inertes. Voilà bien des *Eaux mortes!* Eaux qu'aucune pente n'attire, qu'aucun penchant n'entraîne! Qui n'ont ni l'impétueuse folie des sources encore innomées au moment où elles descendent de la montagne pour courir le monde, ni le voluptueux abandon des rivières parvenues au fleuve où elles se jettent et perdent jusqu'à leur nom! Eaux qu'on imagine pleines de choses noyées ou dormantes. Eaux stériles, comme est stérile la terre des briques qu'elles baignent! Eaux figées en une forme définitive, comme l'eau d'un miroir, en leur cadre de pierres; eaux qui ne se changeront plus en perles pour ruisseler des vasques, ni en filets et rayons pour se dévider de cascatelles en cascatelles! Eaux muettes qui ne chantent, ni ne pleurent, ni ne grondent, comme celles des fontaines, des bassins ou des torrents! Eaux

J. CRAIG ANNAN. — AU JARDIN.

R. Demachy. — Primavera

sans formes et sans images à elles, qui ne savent que répéter les contours et les couleurs des maisons qui se penchent sur elles, les redire avec le balbutiement des reflets, incapables d'entraîner notre rêve vers des rives meilleures, puisqu'elles nous renvoient impitoyablement notre propre image, l'image de nos rides, de nos ombres, de nos tristesses, et ainsi les doublent au lieu de les dissiper!

Et, au rebours, quelle évocation de vie trouverait-on plus vivante qu'une certaine petite épreuve du même M. Craig Annan, intitulée *Frères blancs*? Deux moines marchent au soleil, d'un mouvement vif et précipité, vers le même but, sous l'empire des mêmes idées et l'ombre des mêmes chapeaux, leurs cagoules flottantes et ballottantes sous la même poussée d'air, leurs pieds levés, semelles dehors, selon le même rythme, hâtés vers l'église, vers l'école ou vers le réfectoire. Pas un détail ne distrait l'attention et, des pieds à la tête, on ne sent qu'une ligne de vitesse, qu'un effet de lumière chaude et brutale, et qu'une volonté têtue.

C. PUYO. — ÉTUDE DE COIFFURE 1830.
Gravure de Ducourtioux et Huillard.

Un autre petit poème du calme des choses dormantes est la page intitulée *Au Jardin* de M. Craig Annan, où tout un réseau de lignes géométriques, annonçant la régularité, la symétrie et la stabilité de la vie sérieuse est traversé par une figure qui passe comme le rêve d'une vie fantaisiste et chimérique, libre comme ces feuillages qu'on devine derrière les carreaux, symbolique comme les roseaux de Jésus-Christ qui jaillissent d'un coin plein de silence et de nuit... Il existe un *Effet de soir*, de M. Brémard, qui rappelle fort J.-F. Millet, et où les taches noires et blanches paraissent reproduire des taches de couleurs. Il y a *Sombre clarté*, de M. Wilms, qui évoque Turner et *le Soir ramène le silence*, de M. Colard, qui est un Corot. Ceux qui ont vu les femmes drapées du peintre anglais Albert Moore, en reconnaîtront un saisissant souvenir dans les photographies de M. René Le Bègue, et ceux, plus nombreux, qui admirent, au Louvre, l'effet de lumière concentrée sur une épaule nue et le fuyant charme du *Portrait de jeune fille*, de Flandrin, seront heureux de les

retrouver dans le *Profil perdu*, de M. Maurice Brémard. Dans beaucoup de ces œuvres, on hésite à reconnaître la marque de la photographie. Le portrait de *Jeune Hollandaise*, de M. Alfred Maskell, est un prodige d'interprétation, en même temps que de vérité. Si l'on disait que c'est la reproduction d'un fusain, personne n'affirmerait le contraire. *Une rue de la Loire à Saint-Denis-Hors*, de M. Henry Ballif, a l'air d'une sanguine, et un *Septembre en Normandie*, de M. da Cunha, d'une encre de Chine. Les qualités de finesse et d'accent qui caractérisent l'œuvre d'art en noir et blanc se voient encore dans un *Brouillard*, de M. Sutcliffe, dans des *Soldats passant un défilé*, de M. Alexandre, dans un paysage *Après le coucher de soleil*, de M. Bucquet, le président du Photo-Club, dans le *Kiebitz* de M. Watzek, reproduit ici, page 25, dans les effets de sable de *Marée basse*, de M. de Védrines, dans une *Paix d'or sur la campagne*, de M. Smedley Aston.

Si ces néo-photographies font au public l'impression de sanguines ou de fusains, si elles n'ont pu être obtenues que grâce à l'intervention trois fois répétée d'un homme doué de goût et de doigté, quelles sont donc les raisons qui s'opposent à ce que nous les appelions des œuvres d'art? Nous avouons, pour notre part, ne point les apercevoir très clairement... Il est vrai que cette intervention n'est point aussi longue ni aussi décisive que celle de l'artiste, obligé de dessiner et d'ombrer de sa main, sa toile ou son papier, d'un bout à l'autre. Dans la photographie, toute une partie de son travail est faite par la machine et simplifiée par le procédé. Mais depuis quand juge-t-on de la valeur artistique d'une œuvre par la difficulté du procédé? Parce que le pinceau trempé dans l'encre de Chine nous fournit plus vite le ton du ciel ou du terrain que le fusain, faut-il dire que, nécessairement, le premier procédé est moins artistique que le second? Et parce que le fusain, aidé de l'estompe, simplifie cent fois, pour tonaliser un ciel ou ombrer et masser des arbres, le travail sec et dur de la mine de plomb, faut-il dire qu'un beau fusain est moins une œuvre d'art qu'un papier noirci de hachures pour le ciel et de « beau feuillé » à la mine de plomb? A quelle étrange conclusion ainsi l'on arrive! Et mieux encore, parce que le dessinateur, comme était M. Bertin, obtient plus vite son effet sur un papier bleuté ou bistre qui lui fournit un ton général tout préparé, faut-il dire qu'il est moins un artiste que celui qui passe des heures à couvrir tout un papier blanc du fin réseau de ses pattes de mouche? Eh bien, ce que le papier teinté, le fusain et l'estompe font pour simplifier le travail de l'artiste, l'objectif le fait dans une beaucoup plus large mesure. Voilà tout.

L'intervention du photographe, à la vérité, n'est point souveraine. Mais elle lui permet, dans le procédé à la gomme bichromatée, d'effacer, de confondre avec l'ombre pure ou la pure lumière tout trait et toute valeur qui ne lui

C. PUYO. — LA TAPISSERIE.
Gravure de Malocuy et Cie.

paraissent que des pléonasmes et ainsi, par élimination, de ne produire aux yeux que « ce qui manifeste quelque caractère essentiel et saillant de l'objet », — et c'est, selon Taine, la définition même de l'art. Et, quant à dire qu'il n'y a point là création, parce que les choses qu'on garde et qu'on choisit étaient, en somme, contenues dans la Nature, c'est proprement répéter le mot fameux : « Tout ce qu'il y a de beau dans les livres est dans les dictionnaires ; il n'y a que l'ordre des mots qui soit changé... » C'est vrai, mais c'est l'Art.

M. BRÉMARD. — PROFIL PERDU.
Gravure de Ducourtioux et Huillard.

Le photographe ne peut pas imaginer une ligne qui résume et synthétise un geste, un mouvement, une expression. Son instrument, qui lui épargne le ridicule et inartistique labeur des *hachures*, — en quoi nous osons dire qu'il vaut cent fois mieux que la mine de plomb — ne lui permet point de formuler à son gré une silhouette, en quoi il est manifestement inférieur à la mine de plomb. Toutefois, si l'on jette les yeux sur le beau *Portrait de vieillard* de M. Kuhn, on trouvera qu'il y aurait quelque exagération à dire que, ça et là, le trait simple, synthétique, est absolument et irrémédiablement interdit au photographe.

Il est vrai encore qu'il lui faut compter avec un agent chimique, qui joue un rôle prépondérant dans le développement du cliché et la venue de l'image. Mais l'acide n'en joue-t-il pas un très grand aussi dans l'élaboration d'une eau-forte ? Est-ce que, là aussi, il n'y a pas collaboration d'un agent chimique et inconscient ? Le graveur, aquafortiste ou autre, sait-il exactement l'image que donnera son œuvre quand ce collaborateur y aura passé ? Écoutons plutôt M. Bracquemond : « Lorsqu'un graveur creuse des tailles sur une planche métallique, avec un burin ou à l'aide d'un acide..., il ne connaîtra la *profondeur*, et par suite la

R. DEMACHY. — ÉVENTAIL.
D'après une épreuve sur albumine. — Gravure de Bertin et Cie.

valeur de sa taille, que par l'*état* que lui fournira l'impression de sa planche ». — Regardez le *Portrait d'un graveur* par M. Mathey, qui est au Luxembourg, considérant la large feuille humide encore. Quel regard inquiet, attentif, scrutateur, il attache à son papier courbé, tenu au bout de ses bras nus, tandis que sur un coin de la machine gît sa cigarette oubliée, éteinte... Il semble satisfait, mais il a eu peur! C'est qu'il y a des hasards, des imprévus, comme il y en a d'ailleurs en aquarelle bien plus que les aquarellistes ne veulent le dire, et jamais cependant la collaboration de ces acides, ou cet imprévu de la tache aqueuse — si utile parfois et si savoureuse! — n'ont empêché d'appeler ces hommes des artistes! On n'a même jamais refusé ce nom aux peintres si nombreux hélas! qui chargent le bitume de produire pour eux, sans eux et par ses seules propriétés naturelles, des effets de transparence qu'il faudrait obtenir par un travail beaucoup plus compliqué, plus long et plus difficile, de l'œil et de la main!... Il ne faut donc pas dire que tout ce qui épargne du travail à l'artiste le prive de son titre d'artiste.

On dira encore : Une œuvre d'art est un exemplaire unique de la pensée ou du sentiment d'un artiste. Du moment qu'on en peut tirer des reproductions à l'infini, comme on fait les épreuves d'un même cliché, elle perd cette qualité précieuse et devient un objet de confection. — Mais croire qu'on peut tirer un nombre indéfini d'épreuves artistiques d'un même cliché, c'est une erreur de fait. En réalité, chaque épreuve que l'artiste obtient par dépouillement sur un papier teinté à la gomme bichromatée est une épreuve unique. Il échoue plusieurs fois. Quand il en a obtenu une bonne, il est rare qu'il recommence. S'il recommence, il obtient autre chose que l'exemplaire déjà produit. C'est une *réplique*, si l'on veut : ce n'est pas un duplicata. Que l'on compare les deux épreuves de

R. DEMACHY. — ÉVENTAIL.
D'après une épreuve à la gomme. — Gravure de Bertin et Cie.

l'*Éventail* tirées du même cliché et l'on s'apercevra que, plus encore qu'une gravure à l'eau-forte, une photographie de M. Demachy est un exemplaire original.

Enfin, c'est également une erreur de croire que, devant la même réalité, les artistes dont il est question ici seront contraints par leurs machines à produire les mêmes images. L'empreinte personnelle qu'ils mettent à leurs œuvres est telle que, la plupart du temps, elle dispense de lire la signature; et, après quelques visites à leurs expositions, on ne confond pas plus une photographie de M. Demachy avec une autre de M. Puyo, ou une troisième de M. Craig Annan, avec une quatrième de M. Le Bègue, ou de M. Paul Bergon, qu'on n'est tenté d'attribuer un paysage de M. Montenard à M. Harpignies, ou une nymphe de M. Bouguereau à Sir Edward Burne-Jones.

Cette empreinte personnelle est même le grief le plus vif des professionnels de la photographie contre les amateurs. Ce n'est plus là, disent-ils avec mépris, de la photographie pure: il y a des retouches! Mais, quand ce reproche serait mérité, il ne saurait influer sur le jugement qu'au point de vue artistique on doit porter. L'impression est-elle esthétique? qu'importe comment elle est obtenue? Nous aussi, nous avons horreur de la gouache en aquarelle. Mais la raison est que la gouache alourdit ce qu'elle touche, et qu'à tout prendre, elle est moins artistique que l'aquarelle « franche ». Si, par hasard, on nous montre une gouache aussi légère qu'une aquarelle, nous n'hésiterons pas à l'admirer, sans reprocher à l'artiste le blanc dont il s'est servi. Pareillement, d'où vient l'horreur fort justifiée de certains amateurs pour les retouches en photographie? De cette observation très exacte, que les retouches alourdissent l'épreuve,

empâtent les contours, tranchent violemment sur tout le reste des tons francs, et ainsi rompent l'homogénéité de la *facture photographique*. Mais, s'il arrive que les retouches n'empâtent point, ne tranchent point, et s'harmonisent si parfaitement avec le reste qu'il soit impossible de dire où, au juste, la retouche a porté, la raison de l'horreur qu'on en avait disparaît, et la retouche est légitime.

En fait, dans les œuvres nouvelles, il n'y a pas de retouches, si l'on entend par ce mot la peinture sur le verre du cliché, ou le coup de crayon sur la gélatine: procédés très usités par les professionnels de la photographie, et auxquels nous devons ces blancs mats et pesants, ces beaux parcheminés que la foule admire à tant de vitrines de nos boulevards. Ce qu'il y a dans les œuvres nouvelles, c'est le travail de l'épreuve. Or ce travail ne produit aucun des heurts de la retouche; il est aussi harmonieux et homogène, dans sa facture, que le travail du lavis, de l'encre de Chine, de la sépia; et, comme on ne saurait reprocher à ces œuvres-là des retouches, attendu que tout y est retouches en effet, on ne peut les reprocher, non plus, à la néo-photographie.

Mais si elle ressemble tant à d'autres procédés d'art, pensera-t-on encore, à quoi bon un procédé nouveau? Pourquoi ces pseudo-sanguines, ces simili-fusains et ces fausses encres de Chine, quand les vrais ont tant de charme et sont, par les artistes, faits si aisément? Et l'on ferait bien de penser de la sorte, si la photographie n'avait point certaines qualités qui lui sont propres. Mais elle en a.

D'abord, lorsqu'elle est dirigée par un goût prudent et une fine entente des attitudes, elle dessine admirablement. La fidélité de l'objectif, qui était un défaut avec des modèles vus de trop près, ou trop également éclairés, ou noyés dans les accessoires, devient une qualité quand le champ de la vision est bien délimité, l'effet large, les lignes longues, souples, simples, à peine profilées sur le fond et bien suivies. Regardez la photographie de M. Puyo, représentant une Pénélope penchée sur sa *Tapisserie;* la courbe des cheveux, de la nuque, des épaules et de la ligne dorsale est telle, qu'Ingres n'eût pu l'infléchir d'un crayon plus sobre et plus sûr.

Ensuite, la photographie est capable d'un modelé infiniment nuancé, souple et caressant. L'estompe seule, parmi les procédés de noir et de blanc, peut approximativement l'indiquer. Il ne s'agit point ici de nier, quant à l'accent, la supériorité d'une nerveuse eau-forte ou d'une fine gravure; mais n'y a-t-il pas certaines transitions insensibles de lumière à ombre, évoluant sur les plans inclinés des figures, sur des polyèdres de chair, certaines ombres *dolce e sfumose*, comme dirait Léonard, « exhalées sur le papier » selon le mot de Ruskin, où la photographie est sans rivale? Qu'on regarde, pour en juger, les planches d'après les photographies de M. Demachy, la *Tête en noir*, la *Tête en sanguine*

Kühn. — Tête de Vieillard

Kühn. — Tête de Vieillard

H. Kuhn fec.

Biechinger & Leykauf, hel & imp

et la *Femme couchée,* éventail en sanguine. Là où le burin et le crayon procèdent par petits traits différents, et par conséquent désunis et heurtés, elle agit par teintes liées, continues, uniformes de texture, mais graduées à l'infini; elle unit les méplats de la chair par sa facture, en même temps qu'elle les distingue par ses tonalités, — comme la nature le fait elle-même.

Enfin, la photographie, mieux que le plus agile crayon au monde, surprend

KARL GREGER. — UNE PLAGE DANS LE PAYS DE GALLES.
Gravure de Mauge.

certains effets précieux, mais insaisissables, soit par leur multitude, soit par leur brièveté : un nuage qui passe dans le ciel, un troupeau qui passe sur la terre, une armée ondulante au gré des reliefs et des creux des vallons, le fouillis mouvant d'une bataille de fleurs, la complexe furie d'une meute coiffant un sanglier, le déferlement des vagues sur un récif ou encore le cumulus des vagues qui roulent lourdement vers le rivage, le stratus des courants qui se forment dans la mer et le fin cirrus des traces que chaque flot, sculpteur soigneux et patient, laisse au sable de grèves qu'il a habitées... Combien de fois le dessinateur n'a-t-il pas regretté de ne pouvoir saisir l'envolée subtile d'un geste, l'agencement inédit d'un groupe, le miroitement rare d'un coup de lumière! « Il est impossible, dit Léonard de Vinci, qu'aucune mémoire puisse conserver toutes les vues et tous les changements de certains membres de quelque animal que ce soit. Je vais le démontrer par l'exemple d'une main, qui est en mouvement, et parce

que toute quantité continue est divisible à l'infini, le mouvement que fait l'œil qui regarde la main et se meut de A en B, peut être aussi divisé en une infinité de parties. — Or la main qui fait ce mouvement change à tous les moments de situation et d'aspect, — et l'on peut distinguer autant d'aspects différents dans le mouvement. » Il y a donc des raisons pour qu'un artiste, devant certains effets, prenne parfois l'objectif, au lieu de prendre le crayon ou le pinceau à lavis. On ne saurait pas plus taxer la photographie d'inutile que d'impropre à rendre une pensée. Elle ne peut remplacer les autres procédés, mais les autres ne la remplacent pas.

R. DEMACHY. — SUR LA GRÈVE.
Gravure de Bertin et Cie.

L. BOVIER. — CHRIST AU TOMBEAU.

IV

UNE RÉACTION IDÉALISTE

C. PUYO. — TRISTESSE.
Gravure de Mauge.

Où tend ce mouvement d'art en photographie et quelle crainte ou quel espoir pour l'idéalisme doit-il nous donner ? Pour le bien démêler, (et quelle évolution singulière il marque dans l'esprit de ses auteurs), il faut se rappeler ce qui l'a immédiatement précédé. Il y a quelques années, nous avons vu de savants photographes, armés d'une grande quantité de documents, venir vers nos artistes et leur enseigner leur métier. Ils avaient inventé, pour surprendre la nature, des instruments très astucieux et très prompts : des disques percés de fenêtres qui tournaient très vite et prenaient des centaines de vues successives d'un homme avant qu'il eût dit : ouf ! Puis des boîtes où ils enfermaient des guêpes dont ils avaient doré le bout des ailes pour enregistrer la trajectoire qu'elles décrivaient en volant: des revolvers et des fusils objectifs qu'ils braquaient sur les oiseaux, — ils l'eussent fait sur des anges ! — non pour les tuer, mais pour savoir quels mouvements disgracieux ils faisaient dans les

airs et pour ôter ainsi à leurs images plus que la vie, la beauté ! En guise de gibecière, ces étranges chasseurs portaient, en bandoulière, une boîte « à escamoter », contenant des plaques de rechange. — Déjà un médecin de Boulogne avait imaginé de photographier les manifestations des divers sentiments humains qu'il obtenait artificiellement par des applications électriques sur la face insensible d'un malheureux malade d'hôpital, et il avait ainsi démontré que le *Laocoon* du Vatican ne remuait point du tout les muscles qu'il fallait pour exprimer la douleur. — Nos chronophotographes, eux, démontrèrent de même que, chez les grands maîtres, les chevaux n'avaient jamais galopé congrûment, ni les hommes couru avec vérité, ni les femmes dansé avec sincérité, et certainement pas une colombe venant vers l'arche, ni un Saint-Esprit planant sur Dieu le Père, ni un archange, ni un séraphin, ni un chérubin voletant dans nos vieilles peintures ne pouvaient résister à leurs redoutables investigations. Tous, à la vérité, n'allèrent point aussi loin, ni ne s'égarèrent en des conclusions si hâtives, et pour ne citer que M. le Dr Marey, l'éminent directeur de la Station physiologique, il se contenta de dire : « Dans l'infinie variété des attitudes que montre la chronophotographie, suivant les phases d'un mouvement, il en est certainement plusieurs que les artistes pourraient accepter sans enfreindre les lois d'esthétique ». Mais combien de critiques n'imitèrent point cette modération et proclamèrent qu'une ère nouvelle avait sonné ! L'art avait ignoré le mouvement : la science allait le lui expliquer.

Quelques artistes écoutèrent ces suggestions, et aussitôt tout s'arrêta. On ne vit plus que des chevaux dans des attitudes d'immobilité absolue et un peu ridicule, des hommes plantés sur un pied, des oiseaux en plomb, encapuchonnés dans leurs plumes. Rien de plus faux ne parut sur les toiles ou sur les socles que cette scientifique et photographique vérité. On s'étonna, on s'indigna, on discuta longuement. Enfin, on s'avisa d'une idée assez simple : c'est que la science est une chose et que l'art en est une autre ; et que, s'il y a une vérité pour l'esprit, il y en a une autre pour les yeux qui n'est point la même et qui, en art, importe seule. Fromentin et bien d'autres l'avaient dit, mais il paraît qu'il est des évidences qu'il faut qu'on découvre et des portes ouvertes qu'il faut qu'on enfonce.

Ici, la vérité que découvre la science est une vérité de détail ; la vérité que découvre l'art est une vérité d'ensemble. Quand le chronophotographe nous apporte une épreuve où il a noté l'une des mille phases dont se compose un mouvement, nous lui répondons : « Ceci est une partie du mouvement, — ce n'est pas le mouvement. Il est très vrai que, dans un mouvement, il y a l'attitude que vous avez découverte, mais il est non moins vrai qu'il y en a des centaines d'autres et que c'est la résultante de toutes ces attitudes, — chacune

R. Demachy. — Projet d'Éventail

Imprimerie Lorgé. — Décembre 1931.

Heliog. Dujardin

immobile durant un instant de raison, — qui forme ce qu'on appelle le mouvement. Mes yeux ne perçoivent qu'un ensemble ; votre appareil ne perçoit qu'une partie. Qui décidera qu'il perçoit la vérité, et que ce sont mes yeux qui sont dans l'erreur ? Qui décidera que la vérité d'ensemble ne signifie rien et que rien ne vaut hors la vérité du détail ? Dire qu'on voit mal parce que, dans un mouvement, on ne voit qu'un ensemble d'attitudes, cela revient à dire qu'on

ALEXANDRE. — LE DÉFILÉ.
Gravure de Malvaux et Cie.

entend mal parce que, dans un orchestre ou dans un chœur, on n'entend qu'un ensemble de sons ? Mais le plan du musicien est que vous entendiez l'ensemble des sonorités. Pourquoi le plan de la nature ne serait-il pas que vous voyiez l'ensemble du mouvement ? Que penseriez-vous d'un savant venant, au moment où nous écoutons un chœur à l'Opéra, nous dire : « Voici un instrument très précieux qui va vous permettre d'entendre, non plus l'ensemble de cette musique, mais chaque voix et chaque instrument l'un après l'autre. Entendez cette voix, elle fait : ah ! ah ! ah ! et celle-ci : oh ! oh ! oh ! et cette autre un son filé... Maintenant vous connaissez ce chœur. Vous n'en aviez auparavant qu'une idée confuse et erronée. C'est la grossièreté de votre ouïe qui fait que ces sons se confondaient en un tout que les ignorants appellent harmonie. Dissociez chaque partie, et vous aurez le vrai sens de cet opéra... »

Ainsi du mouvement. L'œil de l'objectif instantané est comme une oreille qui n'entendrait qu'une partie à la fois dans un orchestre. Il voit très bien une des attitudes successives dont se compose un geste, mais il ignore le geste et accomplit ce prodige de saisir, dans le mouvement, l'immobilité ! Une preuve

R. DEMACHY. — MATINÉE D'AUTOMNE.
Gravure de Mauge.

topique nous est donnée par la photographie instantanée d'une roue de voiture. L'œil humain, en voyant une roue, s'aperçoit fort bien si elle tourne ou non. L'instantané, lui, n'en sait rien. Que la roue tourne avec la vitesse d'un phaéton traîné par un cheval au grand trot, ou bien qu'elle soit immobile dans la remise, l'appareil instantané nous en donne exactement la même image (1). Comme il va aussi vite, plus vite même que la roue, elle lui semble toujours immobile. Ce tremblement, cette titillation des lignes, des rais qui avertissent nos yeux, n'existent point pour lui. Il n'en compte que mieux les rais de la roue, mais il

(1) Voir, par exemple, dans l'*Annuaire général et international de Photographie* pour 1896, la *Diligence à Llandudno*, négatif de M. Edgar Pickard, et l'épreuve d'une voiture passant sur la place de la Concorde, p. 64, et, ici même, la roue de l'omnibus passant sur la place de la Concorde dans la *Matinée d'automne*, de M. Demachy.

oublie qu'elle tourne. Il perçoit bien une vérité, mais il y a une autre vérité qu'il ne perçoit pas; — et c'est justement celle dont l'Art a besoin.

C'est que l'objectif voit autrement que notre œil. Il est tantôt plus et tantôt moins perspicace. Il détaille parfois mieux et confond parfois bien davantage. Il découvre, avant le médecin, des taches d'éruption sur un visage qui paraît sain, mais il commet les plus lourdes bévues sur la qualité des étoffes. Comme le dit très bien M. Puyo : « Son analyse implacable reste superficielle et s'en tient aux apparences; bien plus, ces apparences mêmes, l'objectif tend naturellement à les magnifier, et bonnement il se laisse éblouir par l'éclat faux des strass, par les reflets trompeurs des satinettes et des velours de coton... C'est ainsi que, par une réunion patiente de laissés pour compte et de coupons avariés, le photographe peut rassembler, sans grands frais, des décors et des costumes qui prennent sur ses épreuves un aspect véritablement somptueux. » Admirable pour déterminer les inflexions de l'aile d'un macroglosse ou de la nageoire d'un hippocampe, la plaque photographique ne peut nous renseigner, aussi bien que l'œil, sur la tonalité de l'air où vole cet insecte, ni de la mer où vit ce poisson. Et c'est précisément parce qu'elle est, selon le mot de Janssen, « la rétine du savant » qu'elle n'est pas celle de l'artiste.

C. PUYO. — ORIENTALE.
Gravure de Reymond.

Aujourd'hui, les photographes l'ont compris. M. Puyo avoue, à propos de la mise au point, que « l'œil a une faculté d'accommodation très supérieure à celle de l'objectif ». Ces novateurs abandonnent les prétentions des chronophotographes. Ils ne veulent plus que la machine enseigne l'œil. Ils contrôlent les résultats de la machine avec l'œil et repoussent ceux que l'œil n'approuve pas. Ils ne prétendent plus réformer les lois de l'esthétique : ils ambitionnent de s'y soumettre. M. Alfred Maskell, qui est le chef de la jeune école en Angleterre, le dit expressément : « Notre mouvement peut être considéré comme une ten-

dance à traiter les sujets en concordance avec la pratique des autres arts graphiques ».

En ce qui concerne les attitudes fournies par la chronophotographie, M. Puyo ne parle de retenir que celles qui sont « douées de qualités esthétiques ». Pour lui, il s'inquiète si peu de l'instantanéité, qu'il produit l'illusion du mouvement avec l'immobilité, comme dans l'*Orée du Bois*, page 21, où les deux femmes qui semblent marcher, ont été photographiées immobiles. Cela nous montre assez quelle évolution s'est faite chez les photographes et dans quel sens le mouvement nouveau est dirigé.

C'est dans un sens idéaliste. On ne peut en douter quand on lit les écrits des novateurs. On le peut encore moins quand on regarde leurs œuvres. Avoir introduit le sentiment et la pensée dans une opération autrefois automatique ; avoir transformé en un art ce qui était une industrie ; avoir décidé que l'esprit devait diriger la matière, au lieu de se laisser enseigner par elle ; avoir inventé la photographie dirigeable, c'est déjà une entreprise idéaliste. Mais les novateurs sont allés plus loin dans ce sens. Voyant que les œuvres valaient surtout par ce qu'ils y avaient mis d'eux, et sentant que, selon le mot de Ruskin, « si ce n'est pas un plan humain que vous cherchez, il y a plus de beauté dans l'herbe, le long de la route, que dans tout le papier noirci par le soleil que vous rassemblerez durant toute la durée de votre vie, » — ils ont hardiment soumis leur vision à un plan très caractérisé. Dans leur effort pour se dégager de l'imitation servile, ils ont retrouvé l'audace des partis pris d'ombre et de lumière, la volonté des effets d'ensemble, qui manquent à nos impressionnistes. Beaucoup de leurs paysages sont traités par grandes masses, le premier plan largement ombré, la lumière repoussée au second, et toutes les petites lueurs reflétées, délibérément noyées dans l'ensemble, afin d'obtenir un effet franc et général. Regardez le *Potier*, de M. de Clercq : par son violent parti pris d'ombre diffuse et de saisissante clarté ramassée en un seul point, on dirait une reproduction de Rembrandt. La magnifique *Tête de Gorgone*, reproduite ici, page 51, accuse chez le photographe un plan préconçu d'éclairage caractéristique. Le papillotement impressionniste est proscrit ; M. Puyo dit : « La direction des faisceaux de lumière qui éclairent une figure peut être quelconque, mais leur intensité relative doit obéir à une loi : il faut que l'un des faisceaux employés soit nettement dominant en intensité et que tous les autres lui soient nettement subordonnés ».

Avec la dispersion de l'effet, l'école moderniste enseignait l'inutilité ou l'indifférence du sujet. Là encore, les nouveaux photographes sont amenés, par les conditions mêmes de leur art, à une réaction dans le sens classique. Ne pouvant compter autant que les peintres sur leur imagination, ils en viennent à chercher

la beauté dans la nature elle-même. Ne pouvant espérer l'atteindre uniquement par l'interprétation, ils la veulent d'abord dans l'objet interprété. C'est, non plus seulement à leurs rêves, mais à la réalité, qu'ils demandent d'être une chose belle. Le sujet redevient alors tout de suite digne de considération. Il ne s'agit pas ici du « sujet », tant méprisé par les novateurs d'il y a vingt ans, et méprisé avec raison, si l'on entend par là l'histoire bouffonne ou sentimentale, le « site »

DÉSIRÉ DE CLERCQ. — LE POTIER.
Gravure de Reymond.

numéroté par les guides, où d'ingénieux industriels tiennent à la disposition des touristes une chaise, une lunette d'approche et du soda. Il s'agit de ce que M. Jules Breton appelle très justement « le sujet esthétique », une puissante ordonnance de nuages sur l'eau, comme dans le *Chiemsee* de M. Henneberg; une symphonie de branches emmêlées pour résister au vent et tendues vers le ciel pour prendre dans l'air leur nourriture, comme on en a vu dans les photographies de M. Dardonville, *Étang du parc de Rambouillet*, et de Mme Dansaert, *At Home*; un groupement gracieux de jeunes filles lisant, comme dans le groupe de M. Puyo reproduit au revers du présent volume.

Ce sujet, ils le veulent nettement déterminé, congruent en toutes ses parties, et, pour ainsi dire, organique. Comme ils pourront bien retrancher l'inutile dans ce que leur fournit la nature, mais non pas ajouter le nécessaire, il faut que cette nature soit plutôt trop riche en intérêt que trop pauvre. D'ailleurs, si

ce sujet est un peu touffu, ils marquent leur intervention d'artistes en le simplifiant. M. Puyo parle de l' « unité du motif », et se courrouce contre « les détails qui sollicitent le regard en dehors du centre d'intérêt ». Il traite de « l'équilibre des lignes », des « rappels nécessaires ». On croirait entendre un pur classique de l'école de Winckelmann. L'étude prolongée, non des livres, mais de la nature, ramène ces photographes aux lois générales qui régirent jadis l'école, et non point parce que ce sont des règles, mais simplement parce que ce sont des nécessités. « Ces lois de la composition, disent-ils, n'ont rien d'arbitraire; quand nous songeons aux conditions que doit remplir toute œuvre d'art et que nous apparaissent aussitôt les idées d'unité, d'ordonnance, de subordination, n'est-ce pas le rationalisme grec et notre conception unitaire du monde qui nous imposent ces lois générales? Pareillement, l'idée d'équilibre, qui la fait naître, sinon le sentiment intime que tout obéit à la loi de la gravitation? D'où l'emploi général, dans la composition, de la forme triangulaire, le triangle étant de toutes les figures celle dont le centre de gravité est le plus bas. Enfin, les règles qui président à l'harmonie des tons et à leurs liaisons et imposent l'usage des rappels, découlent de l'idée de relation et de l'impuissance des organes à juger autrement que par comparaisons successives... »

Ainsi, tout doucement, tout silencieusement, ces hommes armés d'une machine conspirent pour l'idéal classique des anciens jours. Il n'ont point fait de hardis manifestes, ni proclamé la déchéance d'aucun art. Leur affiche représentait seulement une femme laissant tomber de pâles fleurs de tournesol. « Nous ne réclamons nullement le titre d'artistes, disaient-ils en 1896; le public, habitué aux choses d'art, saura bien nous le décerner de lui-même, s'il trouve que nous sommes arrivés à le mériter ». Dans leurs longues et laborieuses contemplations en face de la nature, ils n'ont pas rêvé les grandes jouissances de la gloire. Ils n'ont pas cherché l'argent. Ils n'ont cherché que le plaisir; et le plaisir, rappelons-nous-le bien, a donné plus de belles œuvres à l'art que l'ambition, — le plaisir modeste, intime et muet que cherchaient les Millet et les Rousseau dans les sentiers de Barbizon. — Ils aiment la nature : ils écoutent ce qu'elle dit, et elle leur dit parfois ce qu'elle ne dit pas à d'autres. Après la grande moisson faite par les paysagistes du siècle, ils viennent, se courbant et ramassant des glanes. Mais, des glanes des champs, on peut encore se nourrir, et mieux que des fleurs artificielles, quatrocentistes ou cinquocentistes, cueillies dans les ateliers...

Ces artistes n'ont rien de mystérieux : ils dévoilent et jettent à la foule tous leurs secrets et toutes leurs recettes. Les prend qui veut ! Mais peu les prennent, et moins encore en profitent. Car ce n'est pas leurs papiers et leurs ingrédients chimiques, et leurs écrans et leurs lampes au magnésium, qui font leur supério-

J. Craig Annan. — Les Frères Blancs

rité, c'est leur éducation esthétique et c'est leur goût. Pas plus en art qu'en armes, il n'est de « botte secrète ». Ce sont les procédés les plus simples et les plus connus qui mènent le mieux au but qu'on veut atteindre; le secret n'est point dans une combinaison de recettes soigneusement tues et dont on peut livrer ou ne pas livrer la formule : il est dans la tête, il est dans l'œil, il est dans la main, il est dans le cœur. Et s'il fallait une preuve de plus que ce ne sont nullement des procédés nouveaux, mais bien de nouvelles intentions qui créent ces belles œuvres photographiques, on la trouverait dans ce fait que, parmi tant de milliers de photographes qui couvrent la surface de la terre, il n'en est guère plus de huit ou dix en France, et d'une vingtaine à l'étranger, qui aient, jusqu'ici, produit des épreuves comparables à des œuvres d'art. Et combien chacun en produit-il ? A peine, par an, une ou deux qui vaillent la peine d'être citées. Cela doit rassurer les artistes; et ceux-ci feraient sagement en imitant leurs confrères de l'exposition de la *Walker art Gallery* à Liverpool, et en ouvrant les portes de leurs expositions de blanc et de noir aux photographes, chercheurs modestes et enthousiastes qui s'acheminent, par des voies différentes, au même idéal.

C. PUYO. — TÊTE DE GORGONE.
Gravure de Fillion.

Quand on se promène dans la longue galerie des Candélabres du Musée des Antiques au Vatican, si on lève les yeux au-dessus des têtes d'Hermès et de Furies, des Silènes et du Mercure psycopompe, et de la Diane d'Éphèse aux seize mamelles, et du Satyre enlevant une épine du pied d'un Faune, et si l'on regarde les plafonds peints durant le présent pontificat, on aperçoit une allégorie singulière. Les Sciences et les Arts, représentés par des figures ornées d'attributs, font hommage de leurs progrès à la Religion. Et parmi ces figures, en bonne place, est la Photographie tenant son horrible machine, appelée

objectif. On reste un peu surpris, non seulement qu'un aussi médiocre décorateur ait succédé pour décorer les plafonds du Vatican à un Raphaël et à un Michel-Ange, mais que la déesse allégorique du collodion ou du gélatino-bromure se carre à la même place où l'on a vu, dans la *Sixtine,* les Sibylles et les Prophètes. Puis on se souvient des vers de Léon XIII, adressés à la princesse Isabelle de Bavière, sur l'*Ars photographica :*

Imaginem
Naturæ Apelles æmulus
Non pulchriorem pingeret ;

et l'on se demande si ce qui paraît une hyperbole aujourd'hui ne sera pas une vérité demain. Ce que nous avons vu, dans les expositions, n'est peut-être pas encore suffisant pour le prédire, mais c'est plus qu'il ne faut pour l'espérer.

C. PUYO. — COQUETTERIE.
Gravure de Reymond.

Table des Gravures

Rêverie. — R. Demachy 5
L'adieu. — R. Lebègue 5
Portrait. — Walter Barnett 6
La pointe de Penmarc'h. — C. Puyo 7
Femme au soulier. — C. Puyo 8
Avant l'orage. — M. Bucquet 9
Tête de petite fille. — R. Demachy 9
Faust dans son laboratoire. — F. Boissonnas 11
Temps de pluie au Chiemsee. — Hugo Henneberg 13
Requiem (1er état). — Horsley Hinton 14
Requiem (état définitif). — Horsley Hinton 15
Au printemps. — Charles Reid 16
La veuve. — R. Demachy 17
Lecture. — C. Puyo 17
A l'orée du bois. — C. Puyo 19
Coin d'atelier. — R. Demachy 21
Kiebitz. — Hans Watzek 23
Au jardin. — R. Demachy 24
Liseuse 1830. — C. Puyo 25
Étude. — John H. Gear 26
Matin argenté. — John H. Gear 27
Étude. — C. Puyo 28
Crépuscule. — R. Demachy 29
Dédain. — C. Puyo 29
Au jardin. — I. Craig Annan 30
Étude de coiffure (1830). — C. Puyo 31
La tapisserie. — C. Puyo 33
Profil perdu. — M. Brémard 35
Éventail (2 états). — R. Demachy 36
Une plage dans le pays de Galles. — Karl Greger 39
Sur la grève. — R. Demachy 40
Christ au tombeau. — L. Bovier 41
Tristesse. — C. Puyo 41
Le défilé. — Alexandre 43
Matinée d'automne. — R. Demachy 44
Orientale. — C. Puyo 45
Le potier. — Désiré de Clercq 47
Tête de Gorgone. — C. Puyo 49
Coquetterie. — C. Puyo 50

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00929 9526

Helog Dujardin